

# O DESENHO EM CONTEXTO: RESIDÊNCIA ARTÍSTICA E A EXPERIÊNCIA DA PAISAGEM

Jorge Leal

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

## Resumo

Desde 2015 tenho desenvolvido trabalho regular em contexto de residências artísticas localizadas em meio rural ou nas suas proximidades. O facto de me darem acesso à paisagem fez com que gradualmente esse tema se tenha tornado central no meu desenho e que este se tenha consequentemente modificado.

A paisagem é simultaneamente tema, território de exploração física e fornecedora de matérias-primas que me permitem desenhar e fabricar instrumentos de desenho. Estas diferentes aproximações à paisagem permitem-me desenvolver uma relação profunda e variada com o tema e promover a sua participação material no desenho.

**Palavras-chave:** Residência artística, Paisagem, Caderno

## Abstract

Since 2015 I have been working regularly in the context of artist residencies located in or near rural areas. The fact that I have been given access to the landscape has gradually made this theme central to my drawing and has consequently changed it.

The landscape is both a theme, a territory of physical exploration and a supplier of raw materials that allow me to draw and manufacture drawing instruments. These different approaches to landscape allow me to develop a deep and varied relationship with the theme and to promote its material participation in drawing.

**Keywords:** Artist residency, Landscape, Sketchbook

## Antecedentes

Alguns precedentes históricos ajudam a contextualizar a residência artística contemporânea: a *Villa Medici* em Roma é provavelmente a mais antiga residência de artistas do mundo (Batista em Elfving et al., 2019: 78) albergando a Academia Francesa desde 1803; a atribuição do *Prix de Rome* francês iniciado em 1663 (Lee em Turner, 1996, vol. 25: 637-638) e a adoção do seu modelo noutros países, assim como a fundação das Academias Francesa e Espanhola em Roma, em 1666 e 1680 respetivamente, como locais

de acolhimento para os laureados (Guevara em Elfving et al., 2019: 135); a criação de colônias de artistas na Europa entre meados do século XIX até à Primeira Guerra Mundial (Kkoko e Elfving, 2019: 16; Lübbren, 2001), com Barbizon e Pont-Avant como as mais emblemáticas (Jacobs, 1985: 17-87); a estadia de van Gogh no sul de França de 1888 a 1890 como uma tentativa lograda de fundação de colônia de artistas (Jansen et al., 2009) que se transformou numa residência artística autogerida; ou, durante o século XX, estadias prolongadas em determinados locais, como o nascimento do Fauvismo em Collioure durante o verão de 1905 levado a cabo por Matisse e Derain (Matamoros et al., 2005), permitiram a intensificação e aprofundamento das investigações visuais de muitos artistas.

## **Enquadramento**

Assumir o desenho como única área da minha ação artística desde 2015, com o caderno como centro do processo de trabalho, permitiu-me passar a transpor o ateliê para qualquer contexto. Desde essa data tenho desenvolvido trabalho regular em residências artísticas localizadas em meio rural ou nas suas proximidades, por me permitirem o acesso a ambientes contrastantes com o urbano onde habito. Nas instituições que me têm acolhido é-me dado acesso a um lugar para residir e um espaço de ateliê. Encaro as residências como períodos de profunda concentração em que o desenho é obrigatoriamente desenvolvido a partir da informação visual e material recolhida no lugar, e não como desenvolvimento do meu projeto artístico deslocado para um lugar.

## **Paisagem**

Durante uma residência artística, que na minha experiência dura entre uma e quatro semanas, experiencio a paisagem através de caminhadas e visitas recorrentes a alguns locais. A paisagem é simultaneamente tema, território de deslocação física e fornecedora de matérias-primas que me permitem desenhar e fabricar instrumentos de desenho. Estas diferentes aproximações à paisagem permitem-me desenvolver uma relação profunda com o tema e ser a própria paisagem segundo o modelo oriental (Strassberg em Shih-t'ao, 1989: 41-42).

A verdadeira imersão na paisagem é apenas possível em isolamento, procurando a máxima concentração em relação ao que me rodeia, conselho que Thoreau advogou (2004: 216-217). O confronto do meu corpo com os elementos é uma experiência de total despojamento, incluindo as próprias roupas quando as condições atmosféricas o permitem.

O entendimento que tenho da paisagem não tem uma escala associada. Uma casca de lagostim (fig. 1), uma árvore caída ou uma curva de rio são parcelas de paisagem e em si mesmas paisagem, iguais na sua utilidade para o desenho. O desenho de um osso ou uma vista panorâmica ocupam folhas de dimensões idênticas, anulando qualquer hierarquia entre as partes constituintes da paisagem.

Para mim a paisagem ideal não tem presenças humanas e tem reduzidos ao mínimo os sinais da sua presença, apesar de esta ser na sua maioria uma construção humana a partir de elementos naturais (Nicholson, 2010: 208). Por esse motivo, a minha ambição enquanto trabalho na paisagem é a de não acrescentar mais do que pegadas que

desaparecerão pela ação do vento. A única contribuição pessoal que considero válida é a reinterpretação dessa realidade através do desenho.



1 - Lagostins, 2020, tinta da China sobre páginas de caderno, 21x30 cm

### **Caminhar**

A caminhada serve primariamente como meditação, como esvaziamento mental através da pura concentração numa ação mecânica do corpo, embora o seu objetivo final seja a imersão na paisagem. Segundo Thoreau, a inevitabilidade do retorno a um ponto de partida é o problema concetual da caminhada, uma vez que metade dos nossos passos repete em sentido inverso os passos dados inicialmente (2012: 4). Isto não ocorre no caso de percursos circulares onde a caminhada é toda feita no mesmo sentido. De qualquer modo, existe sempre a possibilidade de renovação do olhar sobre a paisagem uma vez que a observamos a partir de enquadramentos distintos.

Rebecca Solnit propôs que repetir uma caminhada pode produzir a repetição de pensamentos (2002: 77). No entanto, a familiaridade de um percurso não corresponde

obrigatoriamente, segundo a minha experiência, à repetição de desenhos, mas sim à renovação do olhar e da atenção.

## Desenhar

Em cada residência artística o desenho funciona sempre como a tentativa de resolução gráfica de uma excitação ou dúvida visual e como uma experiência que não impõe um modelo de trabalho predefinido. A estratégia que tenho desenvolvido é a de estar disponível para que a paisagem dite a direção da investigação, que se revele progressivamente como tema à medida que me vou familiarizando com um lugar e o compreendo nas suas possibilidades de tradução pelo desenho.

O trabalho começa com desenho de campo em cadernos por permitir um despojamento material que facilita a exploração do território. A importância dessa recolha reside na sua capacidade de ser reutilizada e desenvolvida posteriormente nos ateliês que me são disponibilizados (fig. 2 e 3). Os cadernos desempenham, deste modo, a função de livros de modelos disponíveis como recurso sempre que necessário. Este método de trabalho permite que o dispositivo de desenho seja simplificado durante as caminhadas. Nestas, vou munido de alguns cadernos de dimensões diferentes que me permitem testar os temas em escalas distintas. A variação de tamanhos permite também fazer uma avaliação imediata das possibilidades futuras de exploração de um tema. O caderno aberto permite ainda, ao utilizar duas páginas em simultâneo, duplicar a área de desenho e ter a oportunidade de ampliar a variação de escalas entre desenhos. O facto de utilizar a frente e o verso das folhas permite que ocorram decalques parciais entre os desenhos, resultando em sobreposições e contaminações involuntárias. Estes acontecimentos são bem-vindos uma vez que fornecem pistas válidas para o desenvolvimento posterior de outros desenhos.



2 - Paisagem, 2019, lápis de cor sobre páginas de caderno, 29x41,5 cm

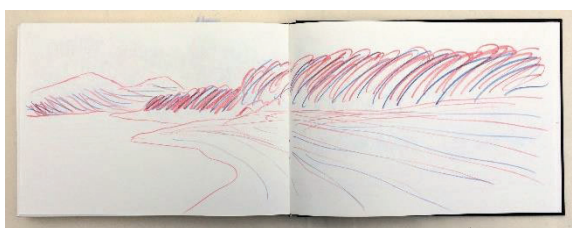


3 - Paisagem, 2019, acrílico, aguada e marcador de tinta da China sobre pannel. 70x100 cm

No desenho durante caminhadas recorro sobretudo a lápis de cor ou marcadores de tinta da China. Ambos são de fácil transporte e viabilizam o desenho em qualquer lugar. Os lápis permitem uma abordagem linear que regista mais fielmente as linhas que identifico na

paisagem e a sua tradução gestual sobre o papel (fig. 4), mesmo que mais tarde, no ateliê, a delimitação de uma zona com linha de contorno possa afastar-se completamente dessa morfologia ao ser transformada numa mancha realizada com aguada. Os marcadores de tinta da China permitem uma relação mais direta com a técnica que mais utilizo em ateliê, uma vez que morfologicamente são idênticas (fig. 5). Estes permitem-me durante o trabalho de campo começar a antecipar de um modo mais claro o modo como o trabalho poderá ser desenvolvido. A alternância entre lápis e marcadores facilita também a desconstrução de hábitos de desenho, onde cada sessão de trabalho constitui um desafio simultâneo de domínio das ferramentas e do ato de tradução gráfico.

Outra estratégia consiste em estar num sítio durante um ou vários dias. Frequentar um lugar faz-me encontrar várias possibilidades de o desenhar porque o compreendo melhor como resultado dessa familiaridade. O desenho de campo desenvolvido durante umas horas num sítio fixo permite uma expansão das experiências através de desenhos



4 - Barragem, 2017, lápis de cor sobre papel, 21x60 cm

realizados com vários materiais e dimensões distintas, assim como a realização de desenhos mais demorados. Para além dos lápis e marcadores, a tinta da China pura ou diluída trabalhada com pincel chinês permite-me obter um desenho com variações de preto que tornam os desenhos mais atmosféricos. Nos desenhos a tinta da China com marcador de feltro, as linhas são uniformes na espessura e na intensidade do preto obtido. O pincel chinês permite trabalhar a variação da espessura da linha e o acesso



5 - Pego das Pias, 2020, aguada e marcador de tinta da China. 30x60 cm



orgânico à mancha (fig. 6). As aguadas de tinta da China, que comecei a utilizar no trabalho de campo apenas em 2020, permitiram a construção de um desenho por camadas, explorando transparências e opacidades que me fizeram entender a paisagem como massas e superfícies e não apenas como linhas dinâmicas com potencial de tradução gráfica.

Desenhar enquanto estou no meio da paisagem corresponde ao início de uma conversa visual que continuo ao fazer versões em diferentes escalas ao regressar ao ateliê. O facto de poder muito rapidamente fazer estas experiências, a partir do material visual e das amostras animais e vegetais recolhidas poucas horas antes, permite-me estar constantemente a questionar os resultados da residência. Também nestes desenhos surgem problematizações que são testadas nos dias seguintes nos cadernos, comprovando a reversibilidade do processo de trabalho. Nos ateliês, os cadernos servem como referência para desenhos realizados em folhas soltas de maior escala onde tento desenvolver questões surgidas durante o trabalho de campo ou testar a possibilidade de



6 - Barragem do Ciborro, 2020, tinta da China sobre páginas de caderno, 30x60 cm

transformação do desenho através de um material diferente. A maior dimensão permite aferir a importância da espessura das linhas na escala do desenho, assim como a quantidade necessária de marcas para garantir uma densidade gráfica eficaz.

O período das refeições permite desenvolver desenho a partir de temas

mais prosaicos como uma toalha pousada nas costas de uma cadeira (fig. 7), uma garrafa de plástico amarrotada, um saco de papel ou uma casca de ostra. Estes exercícios, maioritariamente feitos em cadernos, permitem clarificar algumas questões de desenho que me estejam a preocupar em determinado momento e encontrar respostas ocorridas no trabalho de campo. Foi através destes desenhos que compreendi o que Shih-t'ao refere como pinceladas holísticas, na possibilidade de marcas gráficas idênticas poderem descrever texturas de diferentes temas (1989: 66). Este entendimento foi particularmente importante para o desenho das texturas visuais das paisagens e superfícies aquáticas.

Durante as caminhadas há momentos em que o olhar está a ser estimulado mas em que o processamento dessa realidade não passa necessariamente pelo desenho imediato. Essas memórias transformam-se em temas de desenho quando estou no ateliê e essas



7 - Toalha e três narizes, 2020, tinta da China sobre páginas de caderno, 29x41,5 cm



8 - Rochas e água, 2020, tinta da China e aguada sobre páginas de caderno, 30x60 cm

realidades experienciadas nessa tarde ou nos dias anteriores emergem como representações indiretas. Isto não é mais do que por em prática o conceito oriental de interiorização da paisagem (Swann, 1966: 10) para desenhar a partir da memória. A utilização deste repertório inconsciente tem-me permitido uma variação na abordagem do desenho de paisagem através da exploração rítmica de gestos que é útil para o desenho de observação. Esta liberdade concetual permite-me dilatar a minha gramática gráfica ao ensaiar gestos que não utilizo regularmente nos desenhos de observação.

Por muitos dos ambientes onde desenho serem aquáticos (barragens e margens de rios), o tema da água começou como um desafio periférico nas primeiras residências, revelando-se em 2020 como o tema que mais me preocupou na sua tradução gráfica. Se no início a superfície aquática era resolvida a partir do contorno do seu limite (ausência) (fig. 4), nos desenhos do último ano comecei a desenhar a sua textura como equivalente ao território que a rodeia (visibilidade) (fig. 8). Este interesse por entender os ritmos da textura da água levou-me inclusive a desenhar dentro de água, no entendimento literal da imersão na paisagem como meio de a entender melhor.

Este envolvimento com o tema da água levou-me a utilizar a água das barragens e rios para fazer as aguadas de tinta da China. O desenho sobre água permitiu-me um maior entendimento da substância líquida a partir do seu manuseamento como material de desenho, possibilitando à paisagem aquática ter um prolongamento físico nos cadernos.

## Circunstancialidades Materiais

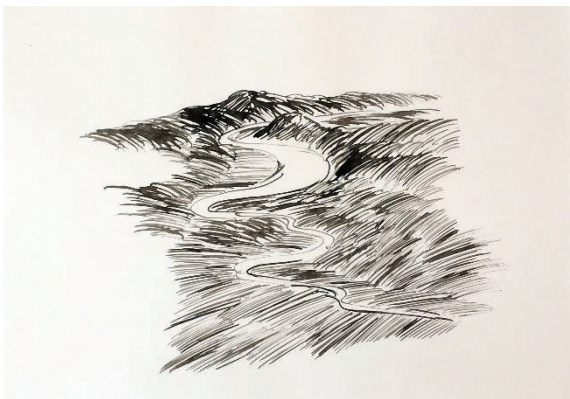
Numa carta, datada de Abril de 1888, van Gogh relata ter fabricado canetas de cana na sua passagem por Arles (Jansen et al., 2009, vol. 4: 63). Ao encontrar canaviais pareceu-me interessante revisitar essa experiência e que a paisagem pudesse também ser desenho através da produção de ferramentas, atribuindo-lhe a função de desenhar e de se autorrepresentar. A qualidade da linha é interessante por acrescentar um atrito a que não estou habituado, assim como um ritmo mais lento por me obrigar a recarregar o bico com tinta mais vezes do que com o pincel chinês. O controlo da espessura da linha é também mais difícil de dominar e a ocorrência de borrões no início de cada linha introduz uma aleatoriedade que me interessa por me obrigar a lidar com o imponderável. A inflexibilidade das canas torna as linhas menos maleáveis e mais curtas.

Nas margens do rio Mira, encontrei algumas penas de ganso que sabia serem de boa qualidade para fazer canetas (Watrous, 1957: 46-47). Há algum tempo que tinha curiosidade sobre a sua capacidade expressiva face aos aparos metálicos que utilizo regularmente. Comprovei imediatamente a maior suavidade no contacto com o papel relativamente a qualquer outro instrumento de desenho que tenha utilizado, produzindo linhas fluidas e limpas. O facto de ser uma caneta com um peso muito reduzido e de transmitir uma sensação de fragilidade material transforma o gesto de mão num processo mais delicado do que o manuseamento de canetas de cana ou aparo. Essa modificação na manualidade transfere-se para o desenho através de linhas mais maleáveis, em que a linha deixa de ser uma imposição sobre o papel para passar a ser um afloramento delicado sobre a sua superfície (fig. 9).

Em fogueiras e locais queimados encontrei pedaços de carvão vegetal que utilizei para desenhar no ateliê. Este carvão é irregular nas suas características, resultando num desenho que inclui linhas com espessura e intensidade não totalmente controladas.

A experiência de encontrar e produzir instrumentos de desenho a partir da paisagem, aprofundou a minha relação com o rural e com a história das tecnologias do desenho. Esta relação material com a paisagem não é displicente, uma vez que desenho de modo diferente quando o faço com carvão, canetas de cana ou pena. O interesse nestes processos do desenho relaciona-se com a especificidade dos resultados e com a





9 - Rio Mira, 2019, tinta da China sobre papel, 42x59,4 cm

possibilidade de o desenho poder encontrar um modo de interrogar a paisagem a partir da sua própria materialidade.

## Resultados

É importante ter em consideração que os resultados de uma residência artística não ocorrem obrigatoriamente durante o período de estadia. A ideia de *open endedness* sugerida por Maria Hirviljäs e Irmeli Kokko (Elfving et al., 2019: 95) é de extrema utilidade por valorizar maioritariamente a reflexão e procura em detrimento da pressão desnecessária de conclusões imediatas.

Cada residência coloca-me face a uma nova realidade que é obrigatoriamente distinta das experiências anteriores. Como consequência, o meu desenho reflete sempre as particularidades de uma certa região registadas num determinado momento, embora me interesse sobretudo que o conjunto realizado em todas as residências revele uma ideia global de paisagem ou do que a paisagem possa ser através do desenho. O corpo de trabalho destes últimos anos reflete naturalmente alguma heterogeneidade mas sobretudo um fio condutor que confirma que a paisagem dita o desenho e não que este se impõe à paisagem.

A ideia do território rural como simultaneamente invadido e abandonado tomou uma progressiva importância concetual no desenho realizado nesse contexto. A agricultura extensiva que divide o território com cercas e impede a livre circulação, a construção informal dos abrigos de animais (fig. 10), o abandono rural visível nas casas abandonadas ou em ruínas, ou a desvalorização da paisagem por quem a habita através da acumulação de entulho são temas que surgiram como resultado da minha observação continuada.

A exploração do mesmo tema em várias versões com materiais diferentes e em diferentes escalas foi um resultado direto do trabalho em residências. Isto permite-me que os desenhos dos cadernos tenham um prolongamento físico nas versões aumentadas em



10 - Curral, 2019, grafite e aguada de tinta da China sobre papel, 42x59,4 cm

folha solta e que o trabalho de campo seja revisitado durante os meses após as residências e confrontado com o trabalho que estiver a desenvolver em determinado momento.

Se no início destas experiências o meu desenho era assente na identificação de linhas de força na paisagem executado com lápis de cor e posteriormente com

marcadores de tinta da China, este expandiu-se para um entendimento de massas e superfícies através da sobreposição e transparências com tinta da China trabalhada com pincel. Esta evolução é cumulativa, permite-me explorar a paisagem com progressiva adaptabilidade às circunstâncias. Enquanto um desenho a tinta da China seca posso estar a fazer um outro desenho com lápis de cor para testar uma ideia ocorrida no desenho anterior.

A investigação sobre a representação da água tem sido continuada em Lisboa a partir da observação de lagos em contexto urbano. Para além das texturas superficiais, os reflexos e sombras têm sido fenómenos que me têm desafiado nos últimos meses de trabalho. O que me tem interessado particularmente é a exploração, a partir de uma superfície em constante mutação, do desenho como um repositório de ritmos a partir das marcas deixadas pelo pincel.

## Referências Bibliográficas

Elfving, T., Kokko, I. e Gielen, P. (eds.), 2019. *Contemporary Artist Residencies, Reclaiming Time and Space*. Amsterdam: Valiz.

Jacobs, M., 1985. *The Good and Simple Life: Artist Colonies in Europe and America*. London: Phaidon.

Jansen, L., Luijten, H. e Bakker, N. (eds.), 2009. *Vincent van Gogh, The Letters: The Complete Illustrated and Annotated Edition*. London: Thames and Hudson.

Lübbren, N., 2001. *Rural Artists' Colonies in Europe 1870-1910*. Manchester: Manchester University Press.

Matamoros, J., Szymusiak, D., Flam, J., Klein, J., Giraudon, C., Billard, A., Ayats, A. e Grammont, C., 2005. *Matisse-Derain: Collioure 1905, un Été Fauve*. Paris: Gallimard.

Nicholson, G., 2010. *The Lost Art of Walking*. Essex: Harbour.

Shih-t'ao e Strassberg, R. (intr.), 1779. *Enlightening Remarks on Painting* (reedição, 1989). Pasadena: Pacific Asia Museum.

Solnit, R., 2002. *Wanderlust: A History of Walking*. London: Verso.

Swann, P., 1966. *La Peinture Chinoise*. Paris: Gallimard.

Thoreau, H. D., 1854. *Walden and Other Writings* (reedição, 2004). New York: Bantam Dell.

Thoreau, H. D., 1862. *Walking* (reedição, 2012). Rockville: Arc Manor.

Lee, S., Prix de Rome, 1996 em Turner, J. (ed.). *The Dictionary of Art*, volume 25, pp. 637-638. New York: Grove.

Watrous,, J., 1957. *The Craft of Old-Master Drawings*. Madison: University of Winsconsin Press.